

**INTERVENÇÕES FICCIONAIS LATINO-AMERICANAS:  
A HISTÓRIA A CONTRAPELO**  
*LATIN AMERICAN FICTIONAL INTERVENTIONS: HISTORY AGAINST THE GRAIN*

Kelvin dos Santos Falcão Klein<sup>1</sup>

**RESUMO:** Escovar a história a contrapelo é a instrução dada por Walter Benjamin em suas teses, e disso decorre a premissa principal deste artigo: a de que esse procedimento foi apropriado e atualizado em duas obras ficcionais latino-americanas: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, e *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño. A partir disso, o artigo traz a discussão sobre o contato entre fato histórico e intervenção ficcional, perguntando-se: de que forma um equívoco, posto em jogo no interior da história literária, pode mudar as feições das performances literárias? O objetivo último deste trabalho é, portanto, instaurar um contexto de indecidibilidade nas funções de autoria e de sobreposição de temporalidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Literária. América Latina. Ficção Contemporânea.

## Introdução

Muitos são os pontos em comum entre as duas obras literárias que serão visitadas neste artigo; contudo, um desses pontos se destaca: ambas reposicionam o passado e seu arquivo em busca de rasuras e equívocos e, a partir dos resíduos que encontram, tecem suas ficções. Este é o exercício praticado tanto em *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, livro publicado em 1980, quanto em *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, publicado em 1996.

*Respiración artificial*, mais do que um livro complexo, é um livro *complexificado*. O processo de leitura que engendra, a performance que aciona, é permeada por complexos: de inferioridade, de grandeza, de nacionalistas e desterrados. A linha reta da história conta o seguinte: Emilio Renzi, jornalista de Buenos Aires, troca cartas com seu tio, Marcelo Maggi, que mora no interior da Argentina, em Concordia. Maggi pesquisa as cartas e anotações de outro antepassado deles, Enrique Ossorio. Depois de trocarem cartas por um tempo, Renzi decide visitar o tio. Encontra em Concordia um polonês exilado, Vladimir Tardewski, que o acompanha durante toda a noite na espera por seu tio, que não aparece.

A trama é constantemente invadida por temporalidades diversas: as cartas de Maggi, as reflexões de Renzi, os papéis de Ossorio (o antepassado exilado nos EUA), a voz de Tardewski e outros sujeitos que Renzi encontra em Concordia e ao longo do caminho até lá, e, os fragmentos mais curiosos, os relatórios de Arocena, um censor que parece atravessar essas temporalidades, que procura mensagens cifradas em telefonemas e cartas, seja de Renzi, Maggi ou Ossorio. Arocena encarna a figura do leitor que alucina, que age como um detetive, um ciumento ou um esquizofrênico: conferindo sentido aos significantes que lhe aparecem.

---

<sup>1</sup> Professor Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutorando em Teoria Literária no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Raúl Antelo. E-mail: kelvin.klein@gmail.com

É na mesa do bar, no clube em Concordia que seu tio frequenta, que Renzi entra em contato com os exilados, principalmente o polonês Tardewski. Renzi é a figura externa que chega para desestabilizar o congelamento dos discursos e apreender o que ainda não foi ouvido. Ou ainda: para saber ouvir aquilo que já foi repetido exaustivamente, sem ter sido devidamente compreendido. Tardewski lhe conta, e aprofundaremos esta novidade mais adiante, que em suas pesquisas descobriu, por acaso, que Adolf Hitler e Franz Kafka se conheceram, em Praga, em um dia longínquo de 1909 – justamente no local por excelência da intelectualidade daquela cidade na época: o café Arco.

Os personagens de Roberto Bolaño, por sua vez, se reúnem não em um lugar físico, mas em um lugar discursivo: a literatura nazi. *La literatura nazi en América* é um dicionário, uma pequena enciclopédia, que cataloga tipos infames ao longo das Américas; dos EUA ao Chile, passando, certamente, pelo Brasil. Publicado dezesseis anos depois do livro de Piglia, *La literatura nazi* retoma certos temas para expandi-los, ou antes disseminá-los em todo o mapa americano. A estrutura não podia ser mais simples: verbetes e uma bibliografia final, acrescida de comentários e mais alguns nomes adicionais. Contudo, a simplicidade é enganosa, uma vez que uma complexa discussão sobre o cruzamento da ética com a estética está em jogo.

Vale ressaltar: a heterogeneidade dos personagens criados por Bolaño é extrema, não havendo, portanto, uma característica “nazi” que os una – e talvez aí esteja uma indicação da complexidade da ética presente na execução das escolhas estéticas – e sim multiplicidades que falam distintas vozes em consonância. Alguns são torturadores e assassinos que escrevem nas horas vagas, outros são jovens pacatos com ideias racistas secretas, poetisas da alta sociedade argentina com versos eugenistas, pornógrafos, professores, políticos, centro-americanos nostálgicos de uma Alemanha que nunca conheceram, encarcerados que formam clubes de leitura, entre outros.

Assim como Piglia, Bolaño faz irradiar para a América Latina questões alheias, invadindo a história literária com novos dados, com atribuições errôneas deliberadas, testando as implicações desse movimento durante a própria escritura. Isso ocorre devido à mescla (pura e impura mescla, no verso de Oliverio Girondo) empreendida nestas ficções: Harry Sibelius, personagem de Bolaño, escreve seus livros sob a influência de Gore Vidal e Faulkner, além de publicar em revistas como *Amanecer en California* e *Command*; Piglia traz Kafka e Hitler para o interior da Argentina, onde comungam da mesa de um bar com Martín Fierro, Borges, Roberto Arlt e outros. A indecidibilidade entre fato histórico e intervenção ficcional na história faz a máquina da criação funcionar, trazendo momentos de suspensão que revitalizam a história literária.

## Possibilidades teóricas

Pensar a vida literária, as reuniões, encontros e as leituras que são compartilhadas nesses espaços, é pensar em sobreposição de temporalidades, em idas e vindas no interior da ordem do discurso. O início deste percurso se encontra em Roland Barthes, especificamente em seu curso de 1977 no *Collège de France*, intitulado *Comment vivre ensemble*. Em 2003, esse curso foi publicado no Brasil com o título de *Como viver junto* e apresenta o exercício de Barthes no sentido de evidenciar a convivência entre textos, compreendidos por ele como *gestos*, como experimentos oscilantes.

*Como viver junto* é, por si só, um estudo que opera na oscilação, investindo na heterogeneidade do estilo e das referências que resgata. Trata-se de um dos últimos seminários de Barthes, cuja temática guarda relação com uma aspiração que solicitava fortemente a reflexão do pensador francês: como conciliar as várias derivas de seu trabalho, como fazê-las trabalhar em conjunto, em chave de Viver-Junto? Por isso, o trabalho é realizado com notas esquemáticas, que mais anunciam questões do que estabelecem respostas, um curso que é desenvolvido dentro de uma metodologia da indecidibilidade produtiva, que privilegia o acontecimento da performance, ao invés da clausura da forma.

Para Barthes, o texto está aberto, é permeável às leituras que o atualizam, não tem idade, nem cronologia fixa. Esse jogo é fundamental para a sua argumentação e, por deslizamento e apropriação, também fundamental para o caminho ficcional-crítico que sigo aqui. É a partir desse cenário de trânsito que lemos a seguinte passagem de *Como viver junto*, na qual Barthes, ao fazer emergir a imagem de um encontro, conjuga um tempo histórico específico com uma ultrapassagem da cronologia na leitura dos textos:

certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: 'viver ao mesmo tempo em que...', 'viver no mesmo tempo em que...' = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do Viver-Junto – 'conversar'. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora o mais velho.) Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem (BARTHES, 2003, p. 11).

A pergunta ressoará: qual deles é o mais velho? Questionamento que nada tem a ver com a morte física, mas que metaforiza uma intensa relação com os restos mortais, com aquilo que pode ser exumado de cada um dos nomes citados. O Carbono 14 utilizado por Barthes para definir a idade é textual, decanta os escritos em questão e pesa o resto que fica. Essa é a matéria com a qual

Revista Literatura em Debate V.3, n.4, p. 152-163, 2009

se ocupa Barthes: Viver-Junto é o contato entre duas ou mais figuras e seus textos, cada uma delas com suas vias principais de ação, seus projetos, suas faces mais visíveis. Interessa aqui o resíduo que permanece depois que o contato ocorreu, o equívoco que conta outra história, suplemento alheio de uma hegemonia.

Para isso, é preciso estar atento aos detalhes, como aponta o mesmo Barthes em sua teoria do *punctum* na imagem delineada em *A câmara clara* (BARTHES, 1984) e, sem dúvida, presente também em *Como viver junto*, quando se refere ao *páthos da distância* de Nietzsche: atributo das épocas fortes, que emerge da relação entre os homens livres que se pretendem independentes de pensamento, e que fogem de um pensamento raso de igualdade, que somente planificaria a possibilidade de força de uma “conversa”. O desenvolvimento está em *Crepúsculo dos ídolos*:

A ‘igualdade’, um certo assemelhamento real que acha expressão apenas na teoria de ‘direitos iguais’, é essencialmente própria do declínio: o fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser si próprio, de destacar-se, isso que denomino *páthos da distância* é característico de toda época forte. A tensão, a distância entre os extremos torna-se hoje cada vez menor – por fim, os próprios extremos se apagam até atingir a semelhança [...] A vida declinante, o decréscimo de toda força organizadora, isto é, separadora, abridora de fossos, sub- e sobreordenadora é formulada como um *ideal* na sociologia de hoje (NIETZSCHE, 2006, p. 87-88).

A “tensão” de que fala Nietzsche, força que é produto de um movimento duplo de contato e distanciamento, é o fio condutor da argumentação de Barthes: um movimento contínuo de ir e vir, no tempo e no espaço, produz o Viver-Junto, que é povoado por essa “multiplicidade de tipos” mencionada por Nietzsche, potencialidades de singularidade. Longe de sedimentar o tempo em grandes painéis explicativos, essa linha teórica capta o singular disruptivo, aquilo que Barthes vai denominar *idiorritmia* (BARTHES, 2003).

O contato do Viver-Junto não é de média harmônica ou supressão de diferenças, a distância é irredutível, e sua natureza fica evidente nos resíduos do contato, que são os detalhes, as partículas de idiossincrasia. Pois, como veremos agora, “o bom Deus está nos detalhes”, como está na lição nietzschiana do teórico da arte alemão Aby Warburg (ou na lição warburgiana de Nietzsche, uma ressignificação que cabe aqui, já que pensamos nas textualidades que se sobrepõe, mais do que no fato histórico de que Nietzsche talvez tenha escrito algumas coisas *antes* de Warburg – e vamos pela idéia de que o desenvolvimento mais minucioso que esse último realiza, ainda que posterior, serve para reler e atualizar o trabalho de Nietzsche). Essa lição, o filósofo italiano Giorgio Agamben retoma na epígrafe de uma das seções de seu livro *Estâncias*: “*Manibus Aby Warburg et Robert Klein / Der liebe Gott steckt im Detail* [Pelos mãos de Aby Warburg e Robert Klein / O bom Deus aloja-se no detalhe” (AGAMBEN, 2007, p. 117).

O “bom Deus” está colocado aqui como um nome para a revelação e para o desdobramento do sentido, eventos que só podem ser realizados no detalhe, ou seja, na singularidade. É aquilo que Barthes procura no texto (o prazer, a idiorritmia, as escolhas que ativa quando vive junto com outros textos, momento em que sublinha heterotopias) e na imagem, o punctum, que é sempre o resíduo da abertura de um signo. Aby Warburg especifica que essa abertura do signo se dá tanto de forma prospectiva, quanto retrospectiva: interpola temporalidades.

O historiador Carlo Ginzburg, em seu livro *Relações de força*, atenta para a lição de Warburg, a lição textual que é possível enxergar nessa fórmula, e que Ginzburg utiliza para reler o cubismo e a obra de Picasso. O historiador italiano, revendo as filiações que academicamente foram articuladas na figura de Picasso, encontra um novo trajeto: mais do que afirmação do exotismo e do primitivo como curiosidade jocosa, *Demoiselles d'Avignon*, o quadro de Picasso que teria iniciado o cubismo, é um exercício crítico sobre a herança africana no pensamento sobre a proporção. Ginzburg mostra como certas fotos de nativos africanos são poses fabricadas, reproduções etnográficas de frisos do Partenon, por exemplo, conforto de proporções que Picasso abandona. Observemos a reflexão de Ginzburg sobre a potência de ressignificação que a teoria de Warburg traz consigo:

A epígrafe da conferência de Warburg, que foi publicada só depois de sua morte, era uma citação modificada de dois versos da segunda parte do *Fausto* de Goethe (vv. 7742-3): ‘É como folhear um velho livro: / Atenas e Oraibi, todas são primas’ (*Es ist ein altes Buch zu blättern/Athen, Oraibi, alles Vettern*). Em Oraibi, uma aldeia perdida, cavada num rochedo, Warburg havia recolhido testemunhos sobre o rito da serpente dos Pueblo. Em 1920, usara os versos de Goethe, na sua versão autêntica - “do Harz à Grécia, todas são primas” - como epígrafe do seu grande ensaio sobre Lutero e as profecias astrológicas. Substituindo Harz por Oraibi, o fundador de uma biblioteca dedicada ao estudo do *Nachleben* da tradição clássica sublinhava a necessidade de estender a análise dos fenômenos culturais para além dos confins não só do Mediterrâneo mas de toda a Europa. O choque com os indígenas pueblo permitiu a Warburg analisar o Renascimento italiano numa perspectiva vigorosa e originalíssima, hoje mais viva do que nunca (GINZBURG, 2002, p. 135).

A leitura que podemos fazer deste trecho, e que será útil para o contato com *Respiración artificial* e *Literatura nazi en América*, congrega o cubismo, o detalhe, a multiplicidade de tipos, a singularidade e a *Nachleben* (sobrevivência, pervivência, vida póstuma) de Warburg. Trabalhar nos equívocos é repensar os eixos que movimentam a história literária, fazendo com que forças que definem sentidos diversos sejam sobrepostas e ativadas em simultaneidade. O cubismo define-se como a utilização de mais de uma imagem ao mesmo tempo: sobreposição de ângulos. Encontramos, portanto, um movimento crítico cubista: temporalidades concomitantes, vivendo juntas, sobrepostas; singularidades textuais que se aproximam sem homogeneização, imagens que guardam memória.

## O viver-junto na ficção

*Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, conta a história de Hitler quando em cruzamento com a história de Franz Kafka: o ponto de contato acontece na palavra alemã que, segundo Piglia, ambos utilizam, *Ungeziefer*. O inseto indefinível no qual Gregor Samsa se metamorfoseia (em *A metamorfose*) é um *Ungeziefer*. Os judeus são nomeados por Hitler com *Ungeziefer*. Piglia nos traz essa revelação pela boca do personagem Tardewski, que conhecemos parcialmente e que agora é melhor delineado: polonês que estudou com Wittgenstein na Inglaterra, em Cambridge, e que está perdido na Argentina desde que a II Guerra Mundial e a anexação da Polônia por Hitler o impediram de voltar.

Tardewski conta, em *Respiración artificial*, aquilo que descobriu, que leu e que resgatou do arquivo, descoberta que decorreu de um equívoco: a bibliotecária lhe deu o livro errado, e ele crê ver nisso um sinal, uma intervenção: “ya que el azar mezcló (quizás por primera vez en la historia, como aseguraba la trémula referencista) las fichas [...] él, Tardewski, [...] creyó percibir ahí lo que en verdad había sucedido, esto es, dijo, un llamado, una señal del destino” (PIGLIA, 2003, p. 191). A implicação desse equívoco é uma indissociação extrema, esboçada por Piglia, entre ética e estética: a visão sinistra de mundo de Kafka pode engendrar um Hitler, ou ainda, no ensejo de uma literatura extrema, um louco pode agir.

Alguns estudos mostram que a obra de Kafka é - e trata de - nossa contemporaneidade: *Kafka, por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari, *K.*, de Roberto Calasso, e *Kafka: pró e contra – os autos do processo*, de Günther Anders. O fato de ter sido escrita nas três primeiras décadas do século passado só reforça essa idéia de sobreposição de temporalidades que a reflexão sobre os equívocos da história literária suscita. “Diante da lei”, conto presente nas *Narrativas do espólio*, trata do presente: estamos sempre diante da lei, sob vigilância, no foco das câmeras e dos dispositivos, da política de suspensão arbitrária dos direitos civis do presidente Bush, passando por Guantánamo, Cuba, Coreia do Norte, e a recente proclamada pandemia de gripe, com equipes sanitárias nos aeroportos que articulam as quarentenas. Cenas que alguém poderia sentir-se tentado a definir como *kafkianas*, ou como uma feição da biopolítica e das sociedades de controle de que falam, por exemplo, Foucault, Deleuze e Agamben, uma vez que a ficção de Kafka, como nos mostra *Respiración artificial*, atualiza e expande a fantasmagoria do nosso presente.

Tardewski, o personagem de Piglia que traz à tona esse cenário, pode ser visto como um retrato do escritor Witold Gombrowicz, também polonês e filósofo, igualmente perdido na Argentina. Chegou lá em agosto de 1939, e só voltou à Polônia em 1963. A figura de Gombrowicz costuma ser contraposta à de Roger Caillois, intelectual francês, aluno de Marcel Mauss, amigo de

Revista Literatura em Debate V.3, n.4, p. 152-163, 2009

Georges Bataille, que também foi pego de surpresa pela guerra e ficou na Argentina mais tempo do que planejava. Representavam opostos: enquanto Caillois foi imediatamente recepcionado pelo quadro da *Revista Sur* (Borges, Bioy Casares e as irmãs Ocampo), Gombrowicz passou maus bocados e sempre esteve às margens, contando o dinheiro, transitando anônimo pelas ruas e anotando em seu diário agudas impressões sobre a vida intelectual argentina, incluindo comentários também sobre Borges e seus companheiros da *Revista Sur*:

el ambiente del país era tal, que ese Borges europeizante no podía lograr ahí una vida verdadera. Era algo adicional, como pegado, un ornamento; y no era otra la suerte de toda esa literatura argentina, tanto la confeccionada a la francesa o a la inglesa [...] Lo que les reprocho es no haber elaborado una relación con la cultura mundial, más acorde con su realidad, realidad argentina. [...] ¿No consistirá el papel de una cultura más joven, además de repetir las obras adultas, en crear sus propios puntos de partida? (GOMBROWICZ, 1968, p. 38).

Esses são os questionamentos de um estrangeiro que observou o contexto argentino de fora, distante de seu centro cultural irradiador. Alguém que traz em seus escritos uma marca do estranhamento: a sensação de que as coisas ocorreram *también* de outra forma, simultaneamente ao modo que a convenção (ou a tradição) estabeleceu. É sintomático que Ricardo Piglia tenha criado um personagem tão próximo a Gombrowicz, que é Tardewski, para trazer à tona desvios que retiram a história de seus trilhos. Do outro lado, Borges, Caillois e a *Revista Sur* funcionam como contraponto para essa problemática do Viver-Junto na ficção.

Roger Caillois fundou, junto com, entre outros, Georges Bataille, o *Collège de Sociologie*, em 1938: um grupo de intelectuais que congregou nomes como os de Jean Wahl, Pierre Klossowski e Michel Leiris. A reunião desses nomes obedeceu a uma insatisfação comum direcionada para o surrealismo, que, no ponto de vista do *Collège*, obliterava o pensamento sobre os ritos e jogos do social ao focar excessivamente no indivíduo e em seus processos subjetivos e inconscientes. Da tentativa de ampliar a mirada, decorrem as reflexões do *Collège*, principalmente em textos como *L'Homme et le sacré*, de Caillois, e *La conjuration sacrée*, de Bataille. Em 1939, por conta da emergência da II Guerra Mundial, o grupo se dispersou.

O texto de Bataille, *La conjuration sacrée*, foi publicado pela primeira vez no primeiro número da revista *Acéphale*, que data de 24 de junho de 1936. Um volume de apenas oito páginas que, na capa, apresentava um rearranjo do *Homem vitruviano*, de Leonardo Da Vinci, não mais apresentado em múltiplas perspectivas: André Masson desenha a figura de um homem sem cabeça, mas vivo, que segura na mão esquerda uma faca e esconde seu sexo com um crânio. Esse é o contexto cultural imediato que Caillois transporta para o Sul.

Gombrowicz e Caillois representam vertentes de filiação que iniciaram de forma quase simultânea, mas que tomaram direções completamente diversas. Ambos, cada um a seu tempo e seu modo, inauguraram possibilidades discursivas e pontos de vista históricos, ficcionalizado por Piglia em *Respiración artificial*. O equívoco de uma guerra transportou Caillois e Gombrowicz para um contexto atípico, e a implicação desse equívoco foi o desenvolvimento concomitante de duas formas completamente diversas de encarar a literatura e a cultura. O resíduo desse embate invisível pode ser captado retrospectivamente, na abertura de novos percursos críticos de leitura. Mais do que a constatação plana de que, junto com Caillois, chegou também a cultura superior europeia, e de que com Gombrowicz obteve-se a noção de um discurso que se esconde por trás das certezas, da hegemonia e da maturidade: ou seja, essas interpretações são pontos de partida que nos levam a pensar além, um passo adiante, em direção ao contato entre essas figuras, no lugar onde as certezas das interpretações (hegemonia ou imaturidade) se defrontam com a vertigem da indecidibilidade.

### **Expandindo as filiações**

É possível extrair desse momento de impasse uma noção da inconfessabilidade que está presente na relação daqueles que vivem juntos: no transcorrer das relações vemos mecanismos de silêncio, de não-ditos submersos, como o pretense exotismo em Picasso que se transmuta em pesquisa e experimento, o exílio silencioso de Tardewski como sintoma de uma doença da história, ou Hitler pensado como um instaurador de discursos em âmbito americano, como acontece na ficção de Roberto Bolaño. Os não-ditos submersos ficam evidentes quando encaramos os contatos dos primos, dessa família alheia que está na epígrafe modificada de Warburg. Retornando à fábula de Barthes sobre ser contemporâneo de alguém e resgatando os nomes próprios que emprega, observemos como cada um deles está vivendo junto com facetas específicas da teoria cultural da contemporaneidade.

Marx e Freud estão em um nível epistemológico completamente diverso, se seguirmos a formulação de Foucault, no artigo “O que é um Autor?”, quando afirma que esses dois autores, mais do que obras, instauraram discursividades, pois produziram “a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 2006, p. 280). Ou seja, figuras que irradiam textos em potência. Quanto a Freud, especificamente, um contato de atualização que se mostrou profícuo foi o de Jacques Lacan. Alain Badiou, hoje, mostra-se em chave de Viver-Junto não apenas com Lacan, mas, inclusive, com Mallarmé e Nietzsche (BADIOU, 2002).

Com Roberto Bolaño, pode-se observar esse momento da filiação, em um testemunho sucinto que exemplifica o Viver-Junto em duas camadas: o alinhamento da obra de Bolaño em seu *Revista Literatura em Debate* V.3, n.4, p. 152-163, 2009



aspecto formal e também temático com as outras obras citadas por ele, e, mais profundamente, uma afinidade no funcionamento da obra, em sua operatividade textual. E por *operatividade*, entenda-se a vocação de um texto para revirar o arquivo da história literária e jogar com seus lapsos e lacunas. O trecho em questão foi extraído de uma entrevista publicada em 2005:

*La literatura nazi en América* [...] le debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, que es un escritor argentino pero que ese libro lo escribió en italiano. [...] Wilcock sigue creciendo. El libro *La sinagoga de los iconoclastas*, a su vez, le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia*, de Borges, cosa nada de rara porque Wilcock fue amigo de Borges y admirador de Borges. A su vez, el libro de Borges le debe mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que creo que se llama *Retratos reales e imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, que es de donde parte eso. Pero, a su vez, *Vidas imaginarias* le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que ésos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos, pero que ahí está (BRAITHWAITE, 2006, p. 42).

Em primeiro lugar, esta passagem permite que ultrapássemos a primeira reflexão que *La literatura nazi en América* e *Respiración artificial* suscitaram, a partir da leitura do Viver-Junto de Barthes: entre Kafka e Hitler, qual deles é o mais velho? Além desse ponto, Bolaño encena uma sucessão de sobrevivências textuais, pontos específicos da história literária (Borges, Schwob...) que também estão anunciados em sua obra e nas renovações que Bolaño delas faz.

Bolaño também faz retornar a idéia dos parentescos distantes, dos primos que se encontram e que, principalmente, se buscam mutuamente, como na epígrafe alterada de que se utiliza Aby Warburg, conforme vimos na leitura de Carlo Ginzburg. Bolaño traça uma genealogia de sua obra que inaugura uma perspectiva crítica, onde não apenas *La literatura nazi en América* pode ser lida a partir de, por exemplo, *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, mas, principalmente, observar que o contrário também é operativo, que podemos revisitar o arquivo com a ficção do presente.

Todos falam, simultaneamente, na obra de Bolaño. As vozes arroladas por ele são as vozes que compõem *La literatura nazi en América*. O percurso realizado pela via das apropriações e do Viver-Junto, tanto em Piglia quanto em Bolaño, indica um movimento referencial, um não-apaziguamento da história e das instituições. Ambos problematizam os pertencimentos, as instituições e os limites arbitrários dos campos de conhecimento – uma problematização que foge da naturalização do percurso histórico e de seu caráter sucessivo fabricado. Os atores colocados em cena pelos escritores contribuem para uma co-presença de temporalidades e uma releitura da origem histórica mais para o lado dos começos, que são móveis, que das gêneses, que são fixas. Esse é o movimento que realiza Walter Benjamin em seu *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984), e também a percepção que Piglia oferece a um de seus personagens: “Estaba atento al

murmúlo enfermizo de la historia” (PIGLIA, 2003, p. 210), aquilo que o próprio Benjamin define como “escovar a história a contrapelo”, em suas teses sobre a história (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Esse murmúrio é o ruído do equívoco, das atribuições errôneas e das ficcionalizações, que emergem quando a história literária é ativada a contrapelo. Em outro livro de Roberto Bolaño, *Noturno do Chile*, já com edição brasileira (BOLAÑO, 2004), encontramos outro “tio”, um “primo” das figuras de *La literatura nazi*, escritor como Borges e Schwob: o alemão Ernst Jünger, que Bolaño faz entrar em contato com o poeta chileno Salvador Reyes. Jünger é figura controversa até hoje, cabendo perfeitamente dentro do procedimento de não-apaziguamento da história que os livros de Bolaño mostram. Lutou pela Alemanha nas duas Guerras Mundiais, tornando-se herói condecorado de guerra, escreveu romances onde exaltou o ardor guerreiro alemão e a melancolia daquele que se encontra distante da batalha, além de ter sido filósofo, entomologista e botânico. Não há uma categoria fixa para Jünger, assim como não há categoria fixa para *La literatura nazi en América*. O contato do procedimento político com o procedimento artístico é anunciado como faceta primordial desse contexto, em que o homem é medido tanto pelo que faz quanto por aquilo escreve.

Bolaño formula seu percurso nessas associações textuais que escondem em seu bojo muito mais matéria do que pareceria, em uma primeira mirada. Em *2666*, obra póstuma e inacabada com mais de mil páginas, a vida de um escritor alemão fictício, Benno Von Archimboldi, é sobreposta à vida da cidade de Juarez, no México, onde (e isso são fatos jornalísticos) dezenas de mulheres foram estupradas e mortas ao longo dos últimos anos. Nesse livro, o contexto é retomado: escritores diante de eventos gigantescos, sem medida possível, eventos de natureza bárbara. A imagem na capa de *La literatura nazi en América* é exemplo do desconforto que esse contato entre ética e estética provoca: na ocasião de seu lançamento, o livro, por conta de sua capa, foi alvo de críticas, já que estampa quatro fotos em sequência de Hitler, formando um breve filme quadro a quadro, como se dando vida ao monstro. Dar vida: sobrevivências que emergem do texto, temporalidades concomitantes, singularidades textuais que se aproximam sem homogeneização, imagens que guardam memória.

## **Considerações finais**

Para finalizar, um exemplo de Viver-Junto no presente imediato da literatura brasileira, envolvendo Roberto Bolaño: a polêmica sobre a saída do escritor Rubem Fonseca de sua editora, a Companhia das Letras. O término do contrato, pelo menos até o presente momento, não foi explicado, e Fonseca já teve os direitos de sua obra adquiridos pela Ediouro (estima-se que o *Revista Literatura em Debate* V.3, n.4, p. 152-163, 2009

escritor vá receber algo em torno de um milhão de reais em adiantamentos para dois novos livros). Contudo, uma hipótese foi levantada a partir de *La literatura nazi en América* que, como vimos, inclui menções a quatro escritores brasileiros: Rubem Fonseca, Osman Lins e os irmãos Campos.

Fonseca, segundo a hipótese levantada, teria rompido com sua editora quando essa comprometeu-se a traduzir e publicar *La literatura nazi en América*, que não só cita seu nome (o de Rubem Fonseca) como o coloca em situação delicada, em situação *ficcional* que lembra, que resgata, certos fatos reais, os quais dizem respeito às atividades do escritor durante a ditadura militar (LEAL, 2009). O caso, aparentemente, está encerrado, já que o editor da Companhia das Letras afirmou que não haver nenhuma relação entre o término do contrato e o livro de Bolaño, que sequer está em seus planos de publicação.

Contudo, a idéia do caso permanece, juntamente com o exercício de não-apaziguamento da história realizado por Bolaño que, como podemos observar, é tudo, menos inócuo ou improdutivo. As imagens perduram, estão acessíveis, bem como as implicações desses contatos e dessas alterações premeditadas da história literária. Eis uma matéria informe e viscosa, que se presta a intervenções: a história literária não deve separar em compartimentos seus elementos constitutivos; precisa, sim, sobrepor temporalidades, textos, discursos e enunciados, para que, nesse espaço, o crítico (que é também ficcionista) venha ativar e operar sobrevivências e potencialidades.

*ABSTRACT: Brushing history against the grain is the instruction given by Walter Benjamin's thesis, and the main thesis of this article follows it: that this procedure has been appropriated and updated by two Latin American fictional works: Ricardo Piglia's Respiración artificial and Roberto Bolaño's La literatura nazi en América. From that point on, the article discusses the contact between historical fact and fictional intervention, asking: how can a misunderstanding, activated inside literary history change the features of the literary performances? The ultimate goal of this work, therefore, is to establish a context of unsolvability on the field of author functions and the overlapping of temporalities. KEYWORDS: Literary History. Latin America. Contemporary fiction.*

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. 2. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi em América*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Entrevistas escogidas. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- CALASSO, Roberto. K.. Trad. Samuel Titan, Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. Manoel Barros da Motta (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMBROWICZ, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- LEAL, Claudio. Bolaño não motivou saída de Fonseca, diz editora. *Terra Magazine*. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3746946-EI6581,00-Bolano+nao+motivou+saida+de+Fonseca+diz+editora.html> Acesso em: 25 maio 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.